

近二十年香港话剧的发展-(1977-1997)

方梓勋

中国文化信息网

-

1977年6月香港话剧团成立,由香港政府辖下的市政局直接资助。这是香港话剧历史上的一个里程碑,不但标志着话剧经过了超过半个世纪的发展逐渐纳入一个专业化的轨道,同时也给予社会人士一个话剧已经"合法化"的信息,从此话剧可以与音乐、舞蹈平排并列,是一种可以登大雅之堂的艺术。此后的二十年间,香港的话剧勃然而兴,参与者的队伍日渐增长,观众的层面也拓展到社会各阶层,使话剧逐渐变成香港市民文化生活的一部分。假如我们说1977年以前的业余话剧大多是玩票方式,目标或者是自娱言志,或者在某程度上反映社会现实,那么九十年代的话剧已经发展成为一种可以作为谋生的职业,而且在舞台美学方面,也有更自觉和更高层次的探索。虽然话剧仍然是一种小众的艺术,但对于整个社会的文化已有更为积极的参与,而且不再是单纯的反映生活,而是对于本土的认同和国民性作出较为深邃的探讨和剖析。关于这一点,可以说是香港话剧本质上的改变。

单就艺术的层面来看,我们不排除话剧本身内部求变的要求,但假若没有社会和文化的发展和转换作为激素,可以根本就缺乏演变的客观条件。我们可以概括地说,香港话剧随着香港社会和经济的发展而成长,也随着香港对于本土身份的肯定而建立独特的高度容忍和多元化的风格,它一方面积极参与文化认同的探讨,同时也靠近和参与组成本土文化。

专业化的趋势

1970年代香港的经济逐渐发达,政府的库房收入增加,并且提出了一个改善城市基础建设的蓝图。在1967年暴动之后,社会逐渐安定下来,政府也不愿意看到当年暴动带来的社会恐慌和动荡的重演,于是设计了一套较以前完善的民生政策,除了要逐渐建立一个社会安全网之外,还致力于扩大文化活动。姑勿论殖民地政府是用心良苦,抑或是意图安抚人心,所谓文娱康体活动的推广却是众可目睹的事实。

在话剧方面,先有七十年代的两块钱一张话剧门票,由政府津贴话剧观众,使话剧更为普及化和深入民间;另一方面,市政局又于1977年成立香港话剧团。

从早期的演出剧目来看,并未有普及的倾向,反而注重翻译剧,标榜与大众文化有异的文人文化。正如现任的艺术总监杨世彭说:"当初的原意是对机本港大量粗劣电视、电影的不良影响,想以职业水准的剧团搬演古今中外的戏剧精品来充实观众的文化素养,并以低廉的标价吸引年轻的学生观众。"(杨世彭1997:7)可以说,香港话剧团成立初期就有"提高"和"普及"的使命。在"提高"方面--抗拒俗文化的浪潮--的一种效果,就是将话剧定位为高雅文化,这在当时的策略上,尤其是有关政府决策者在资助的考虑方面,大概是正确的。

从此,话剧在香港艺术殿堂占有一个合法化的地位。高雅文化的身份一直影响着香港话剧的发展途径,剧坛中有些人认同高雅文化,有些人则致力于话剧的大众化。

在八、九十年代，香港话剧与流行文化若即若离，显示出一种既爱且恨的态度。

继香港话剧团之后，二十年间有不少剧团陆续成立。右面列出一些较活跃的话剧团体。

这些剧团大部分接受政府机关不同程度的资助，就他们的体制而言，可分为全职和非全职两大类。全职剧团是有常设的行政人员和全职的艺术人员和演员，通常由政府机关资助。例如香港话剧团就是临时市政局(回归前称为市政局)属下的文娱单位；中英剧团和赫垦坊都由艺术发展局(前身是演艺发展局提供定额资助的，余下的经费由门票或者私人和商业赞助补足。至于非全职剧团有些则较为接近职业化，例如新域剧团，它有全职的艺术总监和行政人员，但没有全职演员，到有演出的时候，便从外面征集舞台美术工作者和演员，其中有受薪的，也有不受薪(业余)的。也有一些剧团还是秉承六、七十年代业余剧社的传统，由一班"发烧友"组成，例如"老大哥"致群剧社便没有受薪的行政人员，演出的时候，除了灯光、布景、音响等技术工作之外，工作人员包括导演、演员等都没有薪酬，有时连编剧也是无报酬的，或者是象征式地给予稿费。

剧团	创办年份	1997 年演出剧目数量	
致群剧社	1972	2	
彩虹剧社	1975	1	
香港话剧团	1977	7	
力行剧社	1977	1	
荃湾青年剧艺社	1978	2	
海豹剧团	1979	1995 年停办	
中央剧团	1982	7	
赫垦坊剧团		1982	6
进念·二十面体		1982	4
湾仔剧团		1983	2
观塘剧团		1984	6
香港戏剧协会		1984	6
佚名剧团(1996 年改为明日剧团)		1984	4
演艺·演艺		1985	1
赤牒剧团		1985	5
第四线剧社		1985	2
中天制作		1987	1997 年停办
香港影视剧团		1989	2

沙砖上	1989	1
糊涂戏班	1991	4
非常林奕华	1991	2
演戏家族	1991	3
廿豆·盒子画	1993	2
刚剧场	1993	1996 年停办
新域剧团	1993	4
剧场组合	1993	4
保守制作	1994	2
进剧场	1995	2
丁剧坊	1995	2
春天制作	1995	5
疯祭舞台	1996	2
无人地带	1997	2

市政局对业余团体的资助，通常有"主办"和"合办"两种形式--"主办"由局办"承包"演出费用，票房收入归局方所有；"合办"则由局方提供免费场地，以鼓励区内的文化活动。有人作出过统计，通常票房的收入只能支付剧团制作和经常开支的百分之三十(杨世彭 1992: 75)，其余的便是要依靠政府机构的资助。有了这种制度，演出团体便可以摆脱经济的制肘，因而取得更大的艺术发展空间。然则这种情况也不是绝对的：入座率的高低，难免会影响以后申请资助，因此仍然存在市场因素的考虑。基于同样的原因，演出的对象、形式、意识形态等也不能不在若干程度上与资助机构认同，自觉或不自觉地作出妥协。年前"进念·二十面体"就因为过于"前卫"，一度被拒绝拨款，在话剧界引起了一场不大不小的风波。一般来说，政府对资助话剧界的审批比较宽松，就目前的政策来看，还未至于成为一种障碍。

演艺学院的师生每年都有数次公开演出，也很有专业水平。还有就是商业性剧团，例如中天制作和春天制作。前者是麦秋在 1987 年创办的，以通俗的剧目为主，这些年来拓展话剧的观众层面，获取了很好的成绩；又因为中天多次邀请影视明星担纲演出，使话剧在广大市民中的知名度提高不少。可惜因为经济的原故，于 1997 年停止运作。春天是剧作家杜国威、导演古天农、电影导演高志森三人合组的公司，组织较为完备，而且也有一批基本演员。春天制作演出的规模颇大，也以影视明星为号召，因此每次演出新剧，都有一番哄动。这些商业剧场对非商业话剧肯定有一些影响，后者往往在演出时增添一些商业性质和娱乐成份。(关于这一点，我们在后面再作讨论。)

在人才培养方面，一向都没有正规的戏剧学校，到了 1983 年香港演艺学院进入筹

备阶段，1984 年秋天，戏剧学院开办了短期的戏剧课程，1985 年秋天开始招收全日制新生，1988 年夏天，产生了第一届毕业生，包括导演系 5 人，表演系 10 人。此后每年都有 4 至 5 人毕业于导演系，20 人左右毕业于表演系。到了 1995 年更有编剧系的毕业生(在 1992 年开设学位课程)。这些演艺学院的学生，毕业后受聘于各大剧团，如香港话剧团、中英剧团、赫垦坊剧团等，也有一些自组剧团，或加入电视和电影制作，更有负笈留学外国，回来再投身话剧界的。

演艺学院除了戏剧学院外，还有舞蹈学院、音乐学院和科技学院。科技学院与话剧的关系更为密切，因为它的教学内容包括所有前台及后台技术，就是行政、管理、制作、舞台及服装设计、灯光、音响和电视及录影的训练。科技学院培植出来的人才，对香港话剧舞台美术水平的推进无疑地有很大的贡献。

演出场地增多 市政局对业余团体的资助，通常有"主办"和"合办"两种形式--"主办"由局办"承包"演出费用，票房收入归局方所有；"合办"则由局方提供免费场地，以鼓励区内的文化活动。有人作出过统计，通常票房的收入只能支付剧团制作和经常开支的百分之三十(杨世彭 1992: 75)，其余的便是要依靠政府机构的资助。有了这种制度，演出团体便可以摆脱经济的制肘，因而取得更大的艺术发展空间。然则这种情况也不是绝对的：入座率的高低，难免会影响以后申请资助，因此仍然存在市场因素的考虑。基于同样的原因，演出的对象、形式、意识形态等也不能不在若干程度上与资助机构认同，自觉或不自觉地作出妥协。年前"进念·二十面体"就因为过于"前卫"，一度被拒绝拨款，在话剧界引起了一场不大不小的风波。一般来说，政府对资助话剧界的审批比较宽松，就目前的政策来看，还未至于成为一种障碍。

演艺学院的师生每年都有数次公开演出，也很有专业水平。还有就是商业性剧团，例如中天制作和春天制作。前者是麦秋在 1987 年创办的，以通俗的剧目为主，这些年来拓展话剧的观众层面，获取了很好的成绩；又因为中天多次邀请影视明星担纲演出，使话剧在广大市民中的知名度提高不少。可惜因为经济的原故，于 1997 年停止运作。春天是剧作家杜国威、导演古天农、电影导演高志森三人合组的公司，组织较为完备，而且也有一批基本演员。春天制作演出的规模颇大，也以影视明星为号召，因此每次演出新剧，都有一番哄动。这些商业剧场对非商业话剧肯定有一些影响，后者往往在演出时增添一些商业性质和娱乐成份。(关于这一点，我们在后面再作讨论。)

在人才培养方面，一向都没有正规的戏剧学校，到了 1983 年香港演艺学院进入筹备阶段，1984 年秋天，戏剧学院开办了短期的戏剧课程，1985 年秋天开始招收全日制新生，1988 年夏天，产生了第一届毕业生，包括导演系 5 人，表演系 10 人。此后每年都有 4 至 5 人毕业于导演系，20 人左右毕业于表演系。到了 1995 年更有编剧系的毕业生(在 1992 年开设学位课程)。这些演艺学院的学生，毕业后受聘于各大剧团，如香港话剧团、中英剧团、赫垦坊剧团等，也有一些自组剧团，或加入电视和电影制作，更有负笈留学外国，回来再投身话剧界的。

演艺学院除了戏剧学院外，还有舞蹈学院、音乐学院和科技学院。科技学院与话剧的关系更为密切，因为它的教学内容包括所有前台及后台技术，就是行政、管理、制作、舞台及服装设计、灯光、音响和电视及录影的训练。科技学院培植出来的人才，对香港话剧舞台美术水平的推进无疑地有很大的贡献。

演出场地增多

	400		
上环文娱中心	1988	上环文娱中心剧院	515
		上环文娱中心演讲厅	150
牛池湾文娱中心	1988	牛池湾文娱中心剧院	443
西湾河文娱中心	1990	西湾河文娱中心剧院	471
		西湾河文娱中心文娱厅	110
香港文化中心	1992	香港文化中心剧场	300-500
		香港文化中心大剧院	1734

附注：

- 1 参考张秉权、朱琮爱编：《香港剧坛 360 度 96-97 剧评人座谈会纪录》。香港：国际演艺会评论家协会(香港分会)，1998。页 111。
- 2 以上是各主要演出场地的可容观众量，因应个别演出需要，座位会有若干删除。

计为蓝本，因此大多是千多座位的剧场，适合小剧场的演出的地方较少。设备较好的一流场地计有演艺学院，以及 1992 年落成的香港文化中心。后者提供一个大剧院以及一个 300-500 座位的剧院，可以改装成三面或四面观众舞台的剧场。

从以上的图表来看，目前演出场地基本上是足够的。政府似乎希望把文化“下放”到各地区，例如一些文娱中心(西湾河、上环、牛池湾)的设计，都是把剧院和菜市场放在同一建筑物内，好像是有意把它变成一个既可以获取身体食粮又可以得到精神食粮的地方，又或者揉合高雅文化和通俗文化的场所。然而此种文化“下放”的企图似乎不大奏效，话剧演出的中心始终是中环、湾仔和尖沙咀这“金三角”地带，很多剧团都视一些较为偏远的平民化住宅区(例如西湾河、牛池湾、荃湾、屯门等)为畏途，事实上话剧在这些外围场地的上座率也不高。

此外，小剧场演出的地方不多，现时只有艺术中心的麦高利小剧场和演艺学院的实验剧场两个设备较好和交通方便的场地，实在不敷应用。

“九七”

情意结的影响

上面说过 1977 年香港话剧团的成立是香港话剧史一个里程碑，但就本土的剧作家和创作剧而言，二者要渐露头角，还要等待一段时间。70 年代末期，一些几十年前南下的中国作家如姚克、柳存仁、熊式一等不少都移民国外，表现出他们“过客”的心态。资深的本地剧作者如李援华、黎觉奔、胡春冰等都逐渐老迈，活动能力大减，只剩一些大专戏剧节的精英份子——袁立勋、林大庆等偶尔也有新作，可说是一个剧本荒的年代。一方面剧团要演戏，另一方面也要巩固话剧刚刚建立的艺术形象，在数量和知名度看来，本地的创作还是不足够，于是只求诸外来的作品，除了五四的经典剧作如曹禺的《雷雨》、《日出》，洪深的《乡村三部曲》和《咸鱼主义》之外，上演了很多外国的翻译剧，形成了一种趋势。例如莎士比亚、阿瑟·米勒、王尔德、莫里哀、易卜生、奥尼尔、彼得舒化等名字，一时充斥香港的剧坛。翻译剧不仅暂时解决了剧本荒，同时也借重它们的经典的身份而抬高了话剧的地位。

1984 年中英两国为香港的前途会谈前后，整个香港社会存在着一个强烈的自我认同的要求。在将要脱离殖民地身份和“港人治港”原则下的惶惑中间，衍生了一股强迫出来的自信，这种自信随着经济发展超过现在和未来的宗主国而建立起来，不但表现于社会和政治的要求上面，而且更洋溢于各种不同的文化层面。要表达这种迷茫或惶惑，自不可以假他人手，就在这个时候，本地剧作家和剧作便开始抬头。

“九七”回归不但在政治上，在文化上也带来了很大的震撼。有人说这是香港文学的“向内转”（刘登翰：332）以此来形容当时香港话剧也非常贴切，因为无论在剧本创作和剧作家方面，都笼罩着浓厚的本土化意识。“九七剧”的浪潮席卷当时香港的剧坛，自袁立勋和曾柱昭的《逝海》（1984）开始，以至杜国威和蔡锡昌的《我系香港人》（1985）、陈尹莹的《花近高楼》（1988）和曾柱昭的《迁界》（1985）等等，都标志着一种追求自我和寻根的热望。

从自我形象的构成来说，在消极方面，这些剧本排斥英国的统治，对于北望神州的中土，又抱有既爱且恨的疑惑，从而突出了“我系香港人”的意义；积

极方面，自我形象的确立也表现于寻找历史和过去，歌颂香港原居民——农民和渔民——以及他们的传统，包括仪式、歌唱和习俗等，都一一在舞台上出现。(方梓勋，1992：98-118)“假若我们可以把…香港人性格作为一个集体意识的话，那么强化这种意识的主要盛载体便是历史的经典化。”(方梓勋，1996：54)这时候的话剧反映社会现实，已不再满足于生活的表层，例如社会不公平的现象，小市民的生活或者学生考试等(陈丽音：42-44)，因为自我意识已经把社会触觉深层化，对香港这个地方的认识和感情有更细致和丰富的体验。这种升华的感情带来一种近乎形而上的思维方式，在九七回归之际又再浮现出来。

“九七剧”从1984年至1989年天安门事件最为受人注目，踏入九十年代，这种对于本土认同的反思的剧作，在愈接近回归的日子反而愈不多见。(除了进念等实验性较强的剧团仍然坚持这种探索，反映人们对回归的焦虑。)似乎人们已经厌倦了“回归热”，反而希望在娱乐升平中寻找慰藉或者麻醉。香港话剧团的大型歌舞剧《城寨风情》(1994)就是一个例子，大概可以看作对回归的一种寄情，除非我们把它“倒转”来阅读，或者可以寻到更深沉的意义。

本地

剧作家崛起

香港话剧本土意识也表现在本土剧作家崛起的现象。如果单以剧作家来说，九十年代可以说是杜国威时期。自从1992年的《我和春天有个约会》开始，杜国威的名字在香港便不径而走，可说是家喻户晓。他也是香港剧坛第一个可以把编剧当作职业的人，标志着香港话剧的职业化日趋成熟。杜国威可说是一个典型的香港剧作家。从形式上来看，他采用平易近人的表现手法，不时加插一些歌唱或粤剧手段[例如《虎度门》(1989)和《南海十三郎》(1993)便以粤剧为故事的背境]，这些都是香港观众所熟识和喜见乐闻的。从题材来看，他擅于写“情”(张秉权：121-154)，也喜欢怀旧，这两种元素在他的受欢迎的作品里面屡见不鲜(例如《人间有情》(1986)；《南海十三郎》(1993)；《我和春天有个约会》(1992)等。杜国威也是香港话剧团的驻团编剧，他为剧团编写的剧本，便较具独特的风格，例如《爱情观自在》(1996)就以禅来看香港人的爱情心理；《Miss杜十娘》(1996)便以现代的眼光去衡量杜十娘的爱情历程，全剧以近乎闹剧的形式演出，都是清新脱俗的作品。至于一些音乐剧，如《人生唯愿多知己》(1995)和《播音情人》(1996)，按照他自己的话，都是他

内心童真心态的表现。

潘惠森现任新域剧团的艺术总监。他的作品比较注重文学语言，尤其是粤语中的音调和节奏，在近期得奖的作品《鸡春埗大双蚰两头岳》(1997)之中，粤语的运用达到一个非常成熟的阶段，在注重情节的香港剧作家群中较为少见。潘惠森大概受了荒诞剧的影响，早期作品如《废墟中环》(1989)便有很浓的厚的荒诞剧意味。较近期的水浒传系列之《武松打蚊》(1995)、《花和尚立地成佛》(1996)、《李逵的蓝与黑》(1997)和昆虫系列之《鸡春埗大双蚰两头岳》(1997年)、《蚂蚁上树》(1998)都使人有一种面对生活的无奈的感觉。潘惠森也写城市生活，如《马路英雄传》(1993)便叙述一个屯门的士司机的故事；至于《小岛芸香》(1994)则描写一个世外桃源中不吃人间烟火的情趣。

陈敢权是香港演艺学院编剧系的系主任。他的作品多样化，如早期便有童话式的《星光下的蜕变》(1986)，也有写香港历史的《1841》(1985)、

《1941》(1997)和《白兰呼唤》(1997)，九七剧《大屋》(1990)，此外还有一些喜闹剧，如《才子乱点俏佳人》、《皮草店的春光》。吴家禧是赫垦坊的艺术总监，数年前以《我们要结婚》(1993)等生活小品颇负盛名；近年来的“龙情”系列，包括1996年和1997年两个不同版本的《龙情化不开》，描写海外华侨思乡之情，亦颇感人。

此外，如陈志桦以想像力丰富见称。他的《钓鹰》(1991)、《一支漂泊的蓝拖鞋》(1994)和《一支漂泊的红拖鞋》(1995)都显示出他的天马行空的想像力。此外，一些剧坛宿将如袁立勋和林大庆等仍然活跃，林大庆为他的力行剧社编写儿童剧，而袁立勋的《起航，讨海号！》(1997)则以现实的眼光去衡量保钓运动的得失，是一出贴切时弊之作，两人合作的《狂歌李杜》(1993)很具话剧诗意。

翻译剧与

本地化

翻译剧从六十年代开始便盛行于香港的剧坛，其数量临驾本地创作剧，直至九十年代初期，因为本地剧作家和剧作兴起，翻译剧的浪潮才慢慢地退下来，但在数量上仍然占有相当的比例。更重要的发展是近期的翻译剧多以改编和本地化的形式出现。改编翻译剧由来已久，大概1910年代文明戏时期皇仁书院的学生已经把莎士比亚的剧本改编上演，此后的翻译剧不少也有本地化的。

到了六十年代，欧风美雨，崇洋的大气候催使翻译剧“原汁原味”地上演。1977年至1978年间，何文汇为香港话剧团改编莎士比亚的《哈姆雷特》，就把故事背景改成中国历史上的五代十国，并且用中国的古装演出，内容也因应中土人情作出修改，在当时也引起了不少的争议。(王宏志：193-207)翻译学理论家伊塔玛尔·埃文-佐哈尔 Itamar Even-Zohar 提出了一个多系统 polysystem 的概念。

他认为在翻译的过程里面，假若本土的文学强势，则翻译外来作品必迁就和接近本土的文学；相反地，假若本土文学处于弱势而且面于崩溃，则翻译作品会远离本土文学，而忠于原文，藉此吸收新的表达形式和思想以改变和更新本土文学。(Even-Zohar: 11-30)假若埃文-佐哈尔的理论可以成立的话，那么近年来改编翻译剧的出现便可以引证本土话剧的强势，其实香港的改编翻译只是在人名、地名、背景和风土人情方面本地化或中国化，这或者是市场和观众的要求而作出文化顺应，但无可否认，这些改编反映了剧坛的本土化和“向内转”的趋势。

翻译剧本本地化的趋势，可从1985至1986年间中英剧团的《元宵》(1985)和《禧春酒店》(1986)的受欢迎程度显示出来。二者都是由陈钧润翻译的改编剧本，前者译自莎士比亚的喜剧《第十二夜》，后者译自乔治·费伊都 Georges Feydeau 的都市闹剧 Spring Fever Hotel。陈钧润采用的是“灵活等值”的翻译手法，《元宵》的背景改为唐代的广州，但沿用原剧的故事架构；《禧春酒店》的人物和背景都香港化。在语言方面，两剧都不避俗语俚语(有时更增补俗语、俚语，以加强“搅笑”的效果)，又加插不少香港俗话，文字游戏，相关语和港式幽默笑，使观众能在一个熟悉的环境和范围里面欣赏和接受西方的剧作，“为剧艺普及化尽点棉力”。(陈钧润)

《元宵》和《禧春酒店》在票房上取得很大的成功，后者更誉为中英剧团闹剧的经典，数度重演，后来且拍成电影《偷错隔墙花》。1996年六度重演，演出更在亚洲电视播放。由无线电视艺员组成的艺进同学会，也几次征用(禧春酒店)上演，可见该剧非常适合流行文化的路线。八十年代中期至九十年代是许冠文和周星驰的“搅笑”电影盛极一时，在这样的社会文化氛围里面，喜闹剧自然得到观众的喜爱。其后中英继续上演了一连串喜剧翻译的闹剧(有的剧目本来是喜剧，中英却以喜闹剧的风格演绎)，如《女大不中留》(Hobson

sChoice)(1987)、《君子好逑》(TwoGentlemenofVerona)(1990)等。

《元宵》和《禧春酒店》的成功，掀起了一阵阵“跟风”的热潮。规模较小的业余剧团都争先上演轻松喜剧和闹剧，看来“翻译+本地化+搅笑”是高票房的先决条件。中天的《撞板风流》(1993)便是很好的例子。该剧六度重演，最后一次(1995年)更连演三十二场。《撞板风流》由司徒伟健翻译(译自英国闹剧MoveOver,Mrs Markham)，他的翻译策略较陈钧润的手法更为宽松；除了保留原剧的故事架构和重要的台词之外，更增添了不少本地的流行文化元素，例如，广告用语，电影对白，流行歌曲和半中不西的港式言谈等。(盛思维 48-51)

结合

流行文化

翻译剧为情节和处境提供了很好的桥段，而本地化的笑料——比较粗俗的电视、电影式的笑料——又是一般观众所要求的。就这些翻译剧的移植模式来看，可以说是“洋为中用”，一种透过横的移植而内转的过程，这与六十年代原汁原味的外向翻译剧，又大异其趣，在反映接受者的自我和本地化之诉求，二者实在有很大的分别。

香港话剧与流行文化的关系，其实可以显示出话剧本身的发展，不可能单以“降格”来评价这种现象。从文化生态环境来看，例如在五、六十年代话剧全部是业余性质，其定位是颇为模糊的，当时的电影明星，如傅奇、石慧、鲍方、张瑛、吴楚帆、白燕等，不时都参与话剧的演出。话剧也有改编成播音剧，是颇受欢迎的电台节目，情况与电影一样。当时的历史剧如姚克的《西施》(1956)、《秦始皇帝》(1961)，它们的写法又与当时唐人、高旅、南宫博的历史小说没有不同的地方。如上文所说，话剧的高文化姿态其实是在60年代末期大学生参与话剧活动开始，70年代，政府资助更加巩固了它的精英主义的形象。

为了生存，话剧必须有别于庸俗的流行文化，背上教化市民的使命。因此，1986年浩采制作打出商业戏剧的旗号上演了几部戏，里面夹杂了粗言秽语，又请了影视明星陈雅伦助阵，很受观众的欢迎(自1986年1月至1991年4月共演出近二百场)。但却引来话剧界的非议。后来中天和春天的制作，都被不少人批评为媚俗。这自是一种以话剧为高雅文化的位置而得出的必然的结论。

近年娱乐性和通俗性演出增多的趋势，是不争的事实。除了类近电影和电视的喜闹剧之外，灵感来自流行文化的剧本，例如《Q版老夫子》(1994)、《麦唛!寻找隐形侠》(1995)、《吸血哗鬼做大SHOW》(1996)等。也有一些套用名字，而内容未必涉及或相似的，如《家变》(1994)(电视剧《家变》)、《百变包青天反转杂差房》(电视剧《包青天》)、《五个容易受伤的女人》(1995)(流行曲《容易受伤的女人》)、《一起走过麻麻烦烦的日子》(1996)(电影《麻麻烦烦》)等，比比皆是，可见近期话剧界对流行文化开放的态度。

票房因素和商业化的另一种影响，就是明星剧的盛行。资讯发达的社会赋与传媒很大的权力，因此“高知名度”往往是事业成功的先决条件。明星剧不一定卖座(中天五度重演《撞板风流》，票房并不见佳)，但传媒广泛的报道会增加号召力，这是无可置疑。所以中天的较大规模制作都邀请明星助阵，决不会是一种巧合。又如春天公司的《我和春天有个约会》也是明星剧，1996年的《播音情人》也由影视红星担纲。娱乐界近年却盛行演话剧的风气，无线电视艺员的艺进同学会，以及卢敦等人组成的影视剧团，都定期演出话剧，以此观之，明星剧可算是高文化的“下放”，也代表着流行文化对话剧的冲击。

香港话剧的使命感强，对艺术的追求也很执著。然而流行文化的渗透是无所不在的!处身于票房的压力和市场主导社会的困境，香港剧坛如何作出反应?

第一，喻教化于娱乐。就是不回避通俗文化，甚至强调演出的娱乐性以吸引观众，然后在嬉笑怒骂之中，结合教育和人生哲理的元素。这种制作方针在中英剧团的演出里面，尤属常见。《Q版老夫子》(1994)便是一个很好的例证。老夫子是香港六七十年代很受欢迎的漫画人物。全剧的故事就以老夫子和他的朋友大蕃薯出现于九十年代的香港而展开，借助主要人物与时代脱节，意识形态的冲突便产生很多笑料。《Q版老夫子》号称“合家欢鬼马音乐剧”，有歌唱、舞蹈和漫画化的“鬼马”情节，“在程式设计，搅笑使俩方面，竟跟一般港产片无异。”(小西)另一方面，剧本赋予老夫子一个捍卫传统和道德的形象，从而对社会上物质主义和个人主义作出讽刺和批判。这种喻教化于娱乐的取向，在九五年的《麦唛!寻找隐形侠》更为显著。这出“市场式戏剧”(佛琳)也是漫画人物的故事。导演古天农处理这个故事的时候，刻意地强调他们的象征和哲理

意义，意图表现一个“唏嘘、无奈、无聊、荒诞的世界”（《场刊：导演的话》），难怪有评论家说《麦唛！寻找隐形侠》是深奥和浅白的矛盾组合。（茹国烈）

第二雅俗共赏。这种处理也是以揉合为运作模式，就是利用某些流行文化的题材作为原料，加以艺术化的演绎。1994年沙砖上剧团演出《家变》，场刊说该剧的灵感来自同名电视剧的主题曲。《家变》的剧情，主要是围绕曲词中的“变幻原是永恒”而加以发挥。故事本于卡夫卡 FranzKafka《蜕变》（Metamorphosis），情节却本地化。这次演出，无论布景、故事、动作和语言都有浓厚的超现实色彩。《家变》中的流行文化元素只属外围性质，在刚剧场的《咖喱鸡》（1994）里面，流行文化却是不可或缺的中心材料。有评论者认为《咖喱鸡》是刚剧场创办以来最商业化的制作：影星叶晨助阵，又有很多即兴戏、小丑戏以及杂耍等，场面非常热闹。对集编、导演一身的邓树荣来说，《咖喱鸡》是一次“对通俗文化进行适当的调节，取得两者应有的平衡”的尝试，（邓树荣）他意图通过戏中四个小丑的滑稽语言，尤其夸张的身体动作和即时反应，以探索戏剧形式（尤其是非自然主义的形式）的各种可能性。

流行文化与整个社会的发展有极大的关系。甚至进念在1987年演出《石头记》，也请了流行乐队达明一派参与；在1989年香港话剧团上演金庸的《笑傲江湖》，由当时艺术总监陈尹莹担任改编和导演，可说是一次高雅文化和流行文化的结合，当然在89年期间，金庸的小说已经经典化，已在香港文学中占有一席位。有人说当代作品中，韩少功的《爸爸爸》，王安忆的《小鲍庄》，贾平凹的《商州初录》以及郑义的《老井》等“寻根文学”是“雅文学思潮的另一俗文化倾向。”（皇甫晓涛：47）从这个角度来看，香港八十年代的“九七剧”的寻根主题（例如《逝海》、《迁界》、《我系香港人》等）也算是雅文思潮，他们的形式自是不属于流行文化，但对于本土国民性价值的思维和承诺，却都有一定程度的执着。

话剧的流行文化的现象是文化生态环境的产物，不可能单纯以优劣的价值观来判断。也许我们不能否认，一种流行文化的制作和经营的模式，甚至创造者的心态，正在渗入香港的话剧界。雅文思潮是香港话剧内涵文本丰富的手段，也是对本土文化的一种依附和承诺。它是纵向的吸取的内转，与横向的翻译剧浪潮同时运作，并与之制衡。对于流行文化的容忍，甚至是积极地吸收，

是香港话剧独特话语的重要构成。

鼎足三分的

话剧存在形态

上面说过九十年代初至回归是九七政治剧式微的年代，取而代之的是流行文化渗入剧坛的局面。在这段日子里，一些非主流的实验剧团还继续它对于本土和政治意识的探索。九七回归之后，这种探索又重新流行起来，可以称之为“后九七情意结”。在现今的艺术发展局的政策鼓励之下，实验剧更处于强势的位置。就香港的文化形态来说，流行文化的普及满足了都市文化消费的需要，并且有广阔的市场传播，成为香港文化的特色。在人的基本生存需求满足之后，一种与流行文化相对的精英主义随之而来，这种精神探索带来了深化和“提高”的可能，并与世界的前卫文化的潮流相接近。

在话剧发展的方面，自1982年荣念曾创办“进念·二十面体”开始，这些实验剧团的队伍日渐强大，也采取了不小的生存空间。它们的演出形式，例如非文本、非语言，重形体动作和舞台美学，以及强调后现代的解构和不定性的取向，最为年青一代的知识份子欢迎，不但如此，它们对所谓主流剧场的演出，也有重要的影响。（最近艺术发展局决定直接资助进念，取代较为主流派的赫垦坊，可见实验剧的地位已逐渐合法化。）除上述的剧团之外，近年崛起的实验剧团有刚剧场（已停办）、无人地带、疯祭舞台、廿豆·盒子画、进剧场等。这些剧团都坚持纯剧场主义和演出可能性的探索，注重作品的思考和观众的参与，大部分都有高度的政治和社会意识，无论是主观的投射，抑或极度客观的展示。它们代表香港话剧求新的取向与活力，与主流和商业剧场相制衡。在文本创作方面，也提供了新的景观和视野。

主流剧场方面，可以香港话剧团、中英剧团、演艺学院、赫垦坊剧团为代表。香港话剧团和演艺学院上演一些中外经典名著，而且多是百老汇式或者是伦敦西区剧场的手法，规模也较大，中英剧团和赫垦坊近年以创作剧为主，两个剧团的手法较为灵活，也较为接近市民大众。其他较有规模的剧团有新域剧团、致群剧社、沙田话剧团等。

商业剧场方面，中天制作是同类型剧场的始创者，自1987年至1997年期间，上演了不少哄动的剧目，如1990年的《美人如玉剑如虹》便一共演了18场。近年的《撞板风流》（1993）也重演了两次，主办人麦秋坚持独立制作的信

念，为了票房的缘故，很多时都邀请影视明星参与演出，为拓展观众层面和增加话剧的知名度立下了不少功劳。高志森、杜国威和古天农合组的春天制作以杜国威的剧作为主。剧团有基本演员，演出时也邀请影视明星助阵。它不仅上演话剧，而且也把话剧改编成为电影，例如杜国威的《南海十三郎》在台湾的金马奖便获得最佳编剧和最佳男主角奖。因为自负盈亏的缘故，制作和演出方面多以观众的口味为依归和目标。

不同的剧场代表一种多元化的分流，其总体性和互动的关系是不容置疑的。它们互相渗透和互相影响，刻画出香港话剧发展的轨迹和特性，很多时也不可能严格地界别，尤其是所谓主流剧场，有些演出以娱乐性为主，以半流行文化的形式来赢取观众的认同，有时则借助实验性去维持高雅文化的姿态。近年来香港话剧团、演艺学院和沙田话剧团的剧目都有这种倾向。至于所谓实验剧场，有时也可以通过流行文化的演出，直捣本土化和国民性的核心。商业剧场也演出一些流行的经典剧目，或者通过一些历史和文化的题材而提升它的艺术性和艺术形象。所以，我们以上的分类还是应该保留若干程度的模糊和浮动性。

结

语

戏剧家姚克在 1968 年的《香港中国戏剧现况》研讨会上说，香港话剧的发展未如理想，其原因有五：

- 一 缺乏一个经常演出的场地；
- 二 剧本荒和剧作家不能以编写剧本来维持生活；
- 三 演出费用庞大；
- 四 娱乐税太高(达票价的百分之二十)；
- 五 没有经常演出的剧团。(姚克：56-58)

现时，香港已有职业的剧团以及颇完善和多样化的剧团体制；场地已足够分配，设备也达到了一定的水平；随着剧作家和本地创作剧的数量增多，剧本荒解决了；经费是永远不能满足的，但就目前的环境来看，政府的资助基本上还可以支持话剧的制作和演出，而且政府资助话剧的意愿看来还没有减退。在这种大好的情况下，假若我们说 1977 年以来的二十年是香港话剧的成长期，大概不会有人异议。这些问题得以解决固然重要，但关键的还是一种更为深层的

转变，就是上文所说的本土文化的现象。我们说香港话剧是香港文化和生活的一部份，这句话的意义就在于话剧本身在香港的政治、经济和社会的环境中存在的体现，以及对于这种现实的认知。

“成长”可以说是自信有关，也可以说是一种可以独立存在和不假外求的心态和状况。为什么这种“以我为本”的状态在香港话剧的讨论当中如此值得我们重视呢？香港百多年来是一个殖民地，本土文化一直都被殖民政府所压抑，形成一种信心失落和依附别人的文化观。在话剧方面，从1910年至1920年代都受着内地的戏剧——尤其是文明戏的影响。抗战前后，南来的剧作家和剧团提高了香港话剧的水平，但从另一个角度来说，他们却又占去了不少本地话剧的发展空间。六、七十年代时崇尚欧风美雨，于是翻译剧成为风靡一时的剧种，但却阻碍了本地创作剧的生成。在内地和外国戏剧包围之下，具有本土意识的戏剧——包括剧本和制作——在八十年代得以抬头，并且赢得了观众的接受，这自是重要的本质上的改变。

另一方面，香港的社会没有统一的意识形态，它属于“边缘”而又要“追赶世界大潮”（刘登翰：282），所以它的文化个性是斑驳和多元的，排他和自我封闭并不适用于它的生存策略。皇甫晓涛提出了京派、海派和港派是现代中国三个文化层的时空序列：“京派的，矜持、雍容、典雅、吐纳万象；海派的活力、敏捷、追求变异；港派的新鲜、明慧与宽容。”（皇甫晓涛：30）这样的说法是颇值得商榷的，因为在他的论述当中，海派与港派在特性上没有什么实质的分别，只有两地的政治和社会文化有更为显著的差异。但假若我们借用“宽容”来形容香港话剧，大概还可以接受。比起中国内地与台湾，香港的社会与文化生态较为中性与随和，香港的话剧似乎长时期在标榜不同程度的中性，在兼爱并蓄之中显示其独特的容貌。这不是表面上的“宽容”，而是二十年来香港话剧逐渐摸索出一己发展的轨迹，从横向的吸纳和纵向的自我深化之后形成的个性和特征，所谓“宽容”也者，并非是肤浅的“中西文化的交流”，而是有机性和切合本土需要的文化转移与培植，从而发展成为既可以面向世界又能够肯定自我的“以我为本”的文化现象。

在过去二十年里，因为政治和经济原因而产生的特定时空，使香港话剧的发展，有别于内地的各个城市，逐渐与中国当代话剧分流，并且形成一种在体制、表现风格、路向和意识形态等等方面的独立品格。这种情况可以是过渡时

期的现象，一段时间之后香港话剧可能又会“回归”到母体(中国话剧与戏剧文学)发展的轨迹，又或者香港话剧会是中国话剧的一个先锋队，不断地以开放的态度去接触、容纳、甚至改造和吸收外来的新事物和新思想，让它们顺应中国社会提供的生态环境，并以此作为中国话剧发展的动力。

参考书目：

《戏剧艺术》。第1期，7 1987；第9期，12 1995。

小西：（《Q版老夫子》：新中年舞台卡通），《星岛日报》，1994年12月5日。

方梓勋：〈香港话剧与流行文化〉。载《戏剧艺术》。1997年第1期。

方梓勋：〈家在香港：香港创作剧的本土形象〉。载方梓勋、蔡锡昌编：《香港话剧论文集》。香港：中天制作有限公司，1992。页99-117。

方梓勋：〈本土意识与近年的香港话剧〉。载《OIKUTUJA 96》。1996年。

王宏志：〈中国式的《王子复仇记》：谈何文汇博士的改编剧本〉。《香港话剧论文集》。香港：中天制作有限公司，1992。页193-207。

佛琳：〈娱乐说理，仍待斟酌。《麦唛！寻找隐形侠》观后感〉，《大公报》，1995年10月28日。

皇甫晓涛：《现代中国新文学与新文化》。太原：山西人民出版社，1997。

茹国烈：〈一啖红酒一啖卡乐B，麦唛舞台的矛盾组合〉，《信报》，1995年11月2日。

姚克(姚莘农)：〈战后香港话剧〉。载詹德隆编：《“香港中国戏剧现况”研讨会议录》。香港：香港大学亚洲研究中心，1968。

张秉权：〈剧坛有李杜：论李援华、杜国威的剧作〉。《香港话剧论文集》。香港：中天制作有限公司，1992。页121-143。

盛思维：〈香港翻译剧的本地化现象 1985-1995〉。香港中文大学翻译系哲学硕士论文，1996。

陈钧润：〈后语〉。载《禧春酒店》。香港：博益出版集团，1988。

陈丽音：〈简述香港的话剧剧本创作(1950-1974)〉。《香港话剧论文集》。香港：中天制作有限公司，1992。页 28-49。

杨世彭：〈香港话剧团：过去的发展及未来的展望〉。《香港话剧论文集》。香港：中天制作有限公司，1992。页 75。

杨世彭：〈香港话剧团二十周年感言〉。载《香港话剧团二十周年特刊——好戏连台二十年》。香港：香港临时市政局，1997。

刘登翰编：《香港文学史》。香港：香港作家出版社，1997。

邓树荣：〈“小丑戏”是否“另类演出”：倒要看戏剧工作者对类型有多执着〉，《经济日报》，1995年6月15日。